

## Das Nahe im Fernen. Isang Yun und der Westen

Gerhard R. Koch

Gerne bezeichnet man Musik als eine, wenn nicht gar die einzig wahre “Weltsprache”. Da sie nicht begrifflich operiere, keinerlei sonstige Inhalte transportiere, sie eben nur für sich selbst spreche, könne sie überall gleichermaßen verstanden werden. Diese Auffassung hat ihre Wurzeln in griechisch-antiken Mythen, etwa Vorstellungen von der alles übergreifenden Sphären-Harmonie, vor allem aber der Figur des Sängers Orpheus, der mit dem Klang seiner Stimme sogar wilde Tiere besänftigen, ja sprichwörtlich Steine erweichen konnte. Dies ist zweifellos eine überaus hohe, idealistische Utopie—und gerne würde man ihr zustimmen. Doch haftet ihrem Pathos auch der eurozentrische Charakter an. So gab es bei dem großen Internationalen Beethoven-Kongreß 1977 im damaligen Ost-Berlin einen kleinen Eclat. Hans-Heinrich Eggebrecht, Nestor der westdeutschen Musikwissenschaft, vertrat in seinem Vortrag die These: Beethovens Musik in all ihrer Erhabenheit sei quasi Zeit und Raum entrückt, und ein Werk wie die Fünfte Sinfonie sei spontan allen Menschen in allen Epochen und an allen Orten gleichermaßen zugänglich, als höchste Manifestation des menschlichen Geistes evident. Eggebrechts provozierendes Statement stieß auf manches Unverständnis, ja, rief polemische Gegenpositionen, nicht zuletzt aus sozialistischer Perspektive hervor: Die Rezeption von Musik bleibe nun einmal zumindest historisch-geographischen Bedingungen unterworfen. So “absolut” sei Musik auf keinen Fall—und der globale Kulturausgleich weder leicht noch, zumindest in diesem Ausmaß, wirklich wünschenswert. Die

Kulturkreise hätten ihre eigene Dignität, die es zu respektieren und zu bewahren gelte.

Gleichwohl gibt es natürlich Wechselwirkungen zwischen den Kulturen, und nicht nur das: Sehnsüchte treiben über Grenzen, Ideale werden projiziert, das jeweils Andere erscheint als bessere Welt, in der genau das, was einem selbst fehlt, reichhaltig zu finden sei. Den obligaten Feindbildern entsprechen Wunschbilder. So zog es jahrhundertlang deutsche bildende Künstler nach Italien: Dort hofften sie, Sonne, Leichtigkeit, Licht, Farbe, klare Konturen zu finden, spontane Sinnlichkeit statt schwerer Begrifflichkeit. Natürlich sind dies auch Klischees. Man hat sie auf die Formel gebracht: Die Deutschen lieben die Italiener bewundern sie aber nicht. Die Italiener hingegen bewundern die Deutschen, lieben sie aber nicht.

Ähnliches gilt für das altehrwürdige Motto "ex oriente lux". Es hat viele Wandlungen erfahren. Denn daß im Osten die Sonne aufgeht, ist seit dem christlichen Stern von Bethlehem keine nur physikalische Tatsache mehr. Und Osten konnte vielerlei heißen. So wie man in Rußland vom freiheitlich-fortschrittlichen Westen träumte, so starrte man in Deutschland und Frankreich gebannt auf das "Russische" als Hort unvergleichlicher seelischer Tiefe und Reinheit, ein mystischer Raum. Doch die Begeisterung für den Osten gab es schon vorher als weiter westliches Phänomen, vor allem der Musik. Hector Berlioz etwa beschwor ein Land mit dem schönen Namen "Euphonia" und meinte nichts anderes als ein idealisiertes Deutschland als edles Reich der Musik. Noch in der französischen Wagner-, auch Stockhausen-Begeisterung schwingt etwas von dieser Emphase mit: Die wahre, schöne, gute Tonkunst, sie blüht vor allem in Deutschland, von Bach bis Wolfgang Rihm. Aber der Blick nach Osten zielt natürlich noch weiter, galt dem Orient als Zauberreich von Tausend- und einer Nacht und mannigfaltigen Exotismus-Fantasien. Was

wäre der Impressionismus in Malerei wie Musik ohne alle die Anregungen aus dem maurischen Spanien, dem nahen, mittleren und fernen Osten? Spätestens also ab dem späten neunzehnten Jahrhundert gibt es immer intensiver das Spannungsverhältnis zwischen Eigenem und Fremdem. Dieses freilich ist leider kaum je ein wirklich beiderseitiges Geben und Nehmen gewesen. Zumindest aus europäischem, später zunehmend global eurozentrischem Kulturverständnis heraus war das, was man außereuropäischen Kulturen glaubte entnehmen zu können, sehr oft mehr oder minder Zutat, pikantes Gewürz, klangliches Accessoire: Chromatismen, Zigeunertonleiter, Pentatonik wurden als Orientalismen oder Chinoiserien adaptiert. Und es entsprach imperialistisch-kolonialistischer Arroganz, die absolute Überlegenheit der abendländischen Kultur selbstverständlich vorauszusetzen. Die fernen Völker hatten sich glücklich zu schätzen, ließen sich die europäischen Meister herab, sich ihrer Farbwerke zu bedienen.

Es macht die epochale Bedeutung Isang Yuns aus, daß er als erster diese Barriere der Ignoranz überwand und gegen die Über-, ja Allmacht europäischer Musiktradition eine wahrhaft autochthone Musik setzte. Nicht minder sensationell ist, daß ihm dies gerade in und durch Deutschland gelang, also in einer Sphäre, völlig konträr zum künstlerischen Umfeld seiner Heimat Korea. Und krasser konnten die Gegensätze nicht sein.

Denn gerade Deutschland stand für eine erhabene Musiktradition, in der sich solidestes Handwerk und tiefgründigste Gedanken- und Gestaltenfülle zur metaphysischen Größe ganz eigener Art verdichteten. Und drei Prinzipien vor allem beherrschten die Wunderlandschaft: die immer weiter sich differenzierende, schließlich auflösende tonale Harmonik, die Polyphonie und die durch Zerkleinerung große Formen erst ermöglichende thematisch-motivische Arbeit. Wobei ein Zauberwort diesen Wunderwelten zugrunde lag, ja sie erst ermöglichte: "Das Wohltemperierte Klavier".

Damit ist nicht nur Bachs zweifacher Zyklus von Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten gemeint, sondern ein zunächst eher akustisches Basis-System: die gleichen Abstände der zwölf Halbtöne, deren möglichst große Egalität. Erst sie gestattete es, nicht nur in allen Tonarten zu spielen und zu komponieren, sondern auch zu modulieren, in allen erdenklichen Verbindungen sich zu bewegen. Der Einzelton wurde zum quasi uniformen Baustein, mit dem sich die gewaltigsten Architekturen errichten ließen. Als Phänomen für sich hatte er weit weniger Bedeutung. Doch die Forderung nach Egalität betraf nicht nur die Tonhöhen, sondern auch die dauern: Jede Note sollte den gleichen Wert haben. Das vollkommene Ebenmaß von Intonation, aber auch Metrik und Rhythmik, auch Tempo wurde zum höchsten Ideal der Kunstmusik. Die immer verzweigtere Polyphonie, die immer raffinierteren Akkordschichtungen und verbindungen, die immer komplizierteren Abläufe des Orchester- und Ensemblespiels, die perpetuum mobile-Virtuosität — all dies wäre ohne das Dogma vom unveränderlichen, starr mit sich identischen Einzelton so nicht möglich gewesen. Ja, ein Moment von Gleichmacherei gehört zu ihm, von fast maschineller, wenn nicht industrieller Norm und Disziplin. Und es ist kein Zufall, daß gerade in Deutschland darauf weitreichende Systeme errichtet wurden: die Fuge als Muster kontrapunktischer Organisationskünste, die Schönbergsche Zwölftontechnik — und die mit dem Namen Darmstadt verbundene Serielle Schule, die den Einzelton penibel über die Parameter Höhe, Dauer, Lautstärke, Farbe, Artikulation determinierte. Nimmt man Partituren von Messiaen, Boulez, Stockhausen, Nono oder Pousseur aus den fünfziger Jahren, so bleibt bei aller irritierenden Strukturkomplexität der Eindruck: Der Ton als Grundmaterial ist eine fixe Größe. Es ist bezeichnend, daß die temperierten Tasteninstrumente in dieser Musik eine so dominierende Rolle spielten.

Ästhetiken, die sich dieser Art von Monismus verweigerten, wurden gerne als archaisch, primitiv, anarchisch, allenfalls exotisch abgetan. Zumindest

aus der Sicht der europäischen Kunstmusik. Aber schon für manche Formen der süd- oder osteuropäischen Folklore, den Flamencogesang oder die mikrotonal-melismatischen Synagogen- Kantillationen gilt das Gesetz des in sich stets stabilen Einzeltons nicht, der seine Bedeutung nur im vielstimmigen großformalen Zusammenhang hat. Doch schon von Jazzern, erst recht afrikanischen oder asiatischen Musikern hört man erstaunt, daß diese die hehre abendländische Kunstwerk-Musik bei allem Respekt für deren immensen Reichtum fünderweitig unterentwickelt halten. Allzu plump, monoton, gerade sei alles Rhythmische, viel zu starr, leblos, monochrom der Einzelton, besonders der Tasteninstrument. Schließlich heiße es: "Der Ton macht die Musik", nicht das noch so kunstfertige Bauprinzip.

Starren Gegensätzen ist grundsätzlich zu mißtrauen. So würde es auch in die Irre führen, würde man die Musik Isang Yuns, in sich vielschichtig genug, nun einfach als das ganz Andere bezeichnen und feiern, die mit der europäischen nicht das Geringste zu tun habe. Bezeichnenderweise kam er 1956 erst nach Paris, in eine Musiktradition, in der der individuell farbige Klang stets ein besondere Rolle spielte und zu der auch außereuropäische Einflüsse gehörten. Und selbst die Alltags-Sprechweise wird in hohem Maße vom jeweiligen Tonfall geprägt. Daß sich in Yuns Oeuvre mehrfach französische Titel finden. ließe sich auch als Hinweis, ja Hommage auf eine Kultur der Zwischentöne und Schwebezustände deuten. In Berlin freilich hießen ab 1957 seine Lehrer Boris Blacher und der Schönbergsschüler Josef Rufer. Beiden ging es um den Zusammenhang der Töne, nicht um deren Einzelleben. Aber Musikethnologie war in Berlin stets ein wichtiges Fach. Insofern dürfte sich Yun nicht gänzlich unverstanden gefühlt haben. Korea war zwar fern, nicht aber völlig unbekannt.

Es zeugt von grandioser Konsequenz, Eigenwilligkeit und

Unbeirrbarkeit, daß Yun, so viel er auch gelernt haben mag, sich nicht im mindesten an fragwürdige deutsche Klassizitäts- ideale anpaßte, sondern mit bewunderungswürdiger Entschiedenheit sich selbst und eben seiner Tradition treu blieb. Denn zumindest am Anfang hat er nicht unbedingt die Symbiose mit westlichen Ideen und Techniken angestrebt, gar versucht, ein. Allerweltsmoderne-Idiom zu adaptieren. Erst recht lag ihm nicht an wohlfeilem Exotismus bis hin zu dubiosem New Age-Meditationskult, raunend-wabernder Nirwana Seligkeit. Im Gegenteil: Höchst distinkt hat er asiatische Geistesart und Kunsthaltung geradezu als Pfahl im Fleische allzu selbstsicherer abendländischer Kultur aktiviert. Denn präzise Ausgangssituation für Yuns Komponieren war die elementar fruchtbare Spannung zwischen asiatischen Ton- und westlichen Formvorstellungen.

Yun selbst hat dies sehr plastisch formuliert:

“Wenn in der Musik Europas erst die Tonfolge Leben gewinnt, wobei der Einzelton relativ abstrakt sein kann, lebt bei uns der Ton schon für sich. Man kann unsere Töne mit Pinselstrichen vergleichen im Gegensatz zur Linie eines Zeichenstifts. Vom Ansatz bis zum Verklingen ist jeder Ton Wandlungen unterworfen, er wird mit Verzierungen, Vorschlägen, Glissandi und dynamischen Veränderungen ausgestattet, vor allem wird die natürliche Vibration jedes Tones bewußt als Gestaltungsmittel eingesetzt. Die Veränderungen eines Tones in der Tonhöhe werden weniger als melodiebildende Intervalle angesehen, sondern vielmehr in ihrer ornamentalen Funktion und als Teile des Ausdrucksregisters einunddesselben Tones begriffen.”

Yun hat bei Proben sehr anschaulich geschildert, wie zum sogenannten Hauptton ein dichtes Netz von “Nebentönen”, alles andere als nebensächlich, gehört. Wollte man eine Art Pendant in der europäischen

Tradition finden, so führt der Weg gerade nicht nach Deutschland, sondern bezeichnenderweise in vorklassische Frankreich. Die Clavecin-Stücke etwa Couperins haben für heutige Hörer wie Spieler fast ähnliche Schwierigkeiten. Denn der einzelne Ton selbst ist nicht eigentlich wichtig, sondern die Vorhalte, Schleifer, Verzierungen, das gesamte System der "agréments" verleihen ihm erst Sinn. Yuns Leistung besteht darin, das Tonbündelungssystem koreanischer Tradition mit europäischen Vorstellungen von geschlossener Großform in Einklang gebracht zu haben. Einklang allerdings bedeutet hier mehr als bloße Synthese von Gegensätzen, sondern Übertragung der Einzelidee auf den Gesamtbereich. In seinen überzeugendsten Orchesterwerken ist es Yun immer wieder höchst suggestiv gelungen, den reich schattierten, also im sogar barocken Sinn "kolorierten" Einzelton quasi zum Grundmodell für den ausgreifenden Formverlauf zu machen. Charakteristisch ist denn auch der Titel eines markanten Werkes von 1964: Fluktuationen. Der Moment-Impuls treibt ins Ganze.

Völlig fehlginge also, wer da meinte, in Yuns Musik angeblich typisch fernöstlicher Klangstatik zu begegnen, oder aber ziselierten Kalligraphien. Beides spielt zwar keine geringe Rolle, doch mindestens genau so hört man brodelnde Materie, sich quasi kreuzende Magma-Ströme, gestische Eruptionen. Ebendies erinnert an einen Komponisten, den man sonst schwerlich mit Yun in Verbindung bringt: Edgard Varèse. Mit ihm teilt er, in allem gelegentlichem Sonoritäten-Tohuwabohu die Neigung zu eher minuziös traditioneller Notation. Nur in den 1967 für den Organisten Gerd Zacher geschriebenen Tuyaux sonores führt das statische Konzept ins graphische Schriftbild, wenn auch nicht ganz so rigoros wie bei Ligetis Volumina. Yun hat stets darauf beharrt, keine explizit "koreanische" Musik zu schreiben, mögen auch viele Werktitel dies nahelegen. Denn auch wenn er von asiatischen Mikrostrukturen ausging, bediente er sich letztlich doch des Makrokosmos westlich avancierter Orchestertechniken.

Aber noch in anderer Hinsicht scheint es ratsam, den Gegensatz zwischen Europa und Asien zu relativieren. Denn selbst zu Yuns unvergleichlichen Innovationen finden sich Parallelen zur West-Avantgarde. Denn so felsenfest gefügt war etwa das Darmstädter Serialismus-System schon nicht mehr als Yun 1958 erstmals die Ferienkurse besuchte. John Cages Klavierkonzert installierte ja nicht nur die Aleatorik, sondern brachte in seinen parataktisch-statischen Klanginseln eine quasi asiatische Schweben-Ästhetik, zen-buddhistisch geprägt, ins Spiel. Und Ligetis *Atmosphères* für großes Orchester, wenn auch ohne Schlagzeug, liquidierte radikal das Ideal des klar definierten Einzeltons. Und 1959 schrieb Mauricio Kagel sein Orchesterwerk *Heterophonie*, das immerhin ähnliche Prinzipien außereuropäischer, auch asiatischer Musiktradition thematisierte, wie auch Yun. So heterogen gleichwohl die kompositorischen Positionen waren: Punkte und Kontra-Punkte hatten ausgespielt.

Der koreanische Musikologe Song Bang-song hat in seinem Buch *Korean Music Historical and Other Aspects* von 1999 bestritten, daß Yuns Musik als genuin "koreanische" wirklich authentisch sei. Die entsprechenden Elemente mögen zwar der Tradition entstammen, seien aber insgesamt im Zusammenhang eher Werkzeuge und Materialien einer globalen Impression. Wie weit dies im einzelnen zutrifft kann ich selbstverständlich nicht beurteilen. Eindeutiger indes ist, daß Isang Yun sich ohnehin als "Wanderer zwischen den Welten" — ein fast traditionell beliebter deutscher Terminus — fühlte. Man kann dies auch drastischer formulieren im Sinne eines Zwischen-den-Stühlen-Sitzens. Diese Definition immerhin hat den Vorteil, jenseits eines metaphysisch getönten Weltmodells nicht nur etwas von der Ungemütlichkeit dieser Position zu vermitteln, sondern auch etwas von ihrer Würde. Denn Yun war ein doppelt Gespaltener, hin und her gerissen nicht nur zwischen Korea und Deutschland, sondern auch zwischen den beiden koreanischen Staaten. Die

deutsche Wiedervereinigung vor anderthalb Jahrzehnten mag ihm als besonderes Wunder erschienen sein; gerade weil in seinem Heimatland derlei wohl noch kaum vorstellbar ist. Trotzdem ist Deutschland, die alte Bundesrepublik und vor allem (West) Berlin für ihn zur zweiten Heimat geworden. Von 1957 bis zu seinem Tod 1995, also fast vierzig Jahre lang hat er hier gelebt, gelernt und gelehrt — abgesehen von der fatalen Kidnapping-Unterbrechung 1967 bis 1969 durch den damaligen südkoreanischen Geheimdienst. Es bedurfte massivster deutscher und auch internationaler Interventionen, um seine Freilassung und Rückkehr nach West-berlin durchzusetzen. Daß und wie sehr sich die Verhältnisse im heutigen Südkorea geändert haben, belegt nicht zuletzt diese Tagung: Isang Yun wird auch in seiner Heimat als der überraschende Komponist geschätzt, der er ist. Die Gespaltenheit, die tiefen Verletzungen freilich haben ihn bis zuletzt nicht verlassen.

Fast alle seiner wichtigen Werke sind in Berlin entstanden und in der Bundesrepublik uraufgeführt worden. Die ARD-Orchester haben sich auch und gerade bei den exorbitanten Herausforderungen seiner Partituren bewährt, und Dirigenten wie Ernest Bour, Michael Gielen und Hans Zender haben sich mit großem Elan für ihn eingesetzt. Man muß Deutschland als Land der Musik gewiß nicht heiligsprechen, und gerade derzeit stimmen die Tendenzen zum Kulturabbau alles andere als optimistisch. Doch die Isang Yun-Rezeption belegt eindrucksvoll, welches Verantwortungsgefühl hier einmal herrschte.

In gewisser Weise ist Yuns kompositorische Entwicklung in Deutschland sogar ein wenig gegenläufig vonstatten gegangen. Konventionell zumindest wäre es gewesen, er hätte sich an deutscher Tradition orientiert, um dann ganz zu sich selbst zu finden. Doch der Tonfall radikaler Subjektivität dominiert eher in den Werken der sechziger und siebziger Jahre, während später immerhin fünf große Sinfonien auch von der Macht großer

Vorbilder zeugen. Die mehrsätzliche Großform blieb ihm verbindliche Aufgabe, der Duktus hat sich beruhigt und selbst tonale Momente sind keineswegs mehr tabu.

Eine ganz andere kaum minder altehrwürdige Gattung hat ihn ebenfalls fasziniert und zu eindrucksvollen Werken geführt: die Oper. Und auch hier läßt sich feststellen, daß das reiche System der Musiktheater in der Bundesrepublik ganz außerordentliche Produktionen sowohl initiiert als auch realisiert hat. Fünf Opern hat er zwischen 1965 und 1972 geschrieben, und um nichts anderes als den wahren Weg des "Tao" geht es in ihnen, buddhistische Legenden von Erleuchtung und Erlösung die Uraufführungen — wie Folge-Inszenierungen waren durchaus erfolgreich. Warum er sich danach nicht weiter mehr mit dem Genre beschäftigt hat, läßt sich allenfalls mutmaßen. Vielleicht spürte er doch einen Widerspruch zwischen dem Geist letztlich statischer parareligiöser Mysterienspiele und den eher handfesten Usancen des zumindest gängigen Musiktheaters. Dies freilich würde auch für Parsifal, Pelléas oder Palestrina gelten. Es wäre schön, könnte man einem von Yuns Bühnenwerken wieder einmal begegnen.

Als ich vor zwölf Jahren Seoul besuchte und den Namen Isang Yun erwähnte, neugierig nach Renommé, Popularität und Aufführungen fragte, glaubte ich noch einige Reserve heraushören zu können. Zumindest als einen der Großen des Landes schien man ihn damals zumindest noch nicht herausstellen zu wollen. Das hat sich offenkundig, wie vieles, erheblich geändert, was diese Tagung ja beweist. Insofern ist die Frage, ob Isang Yun letztlich eher als koreanischer oder als deutscher Komponist einzuschätzen ist, fast ein wenig scholastisch. Seine Partituren werden im Berliner Verlag Bote und Bock ediert, dessen Direktor Harald Kunz immerhin die Libretti für die Opern Die Witwe des Schmetterlings, Geisterliebe und Sim Tjong schrieb.

Und noch etwas: Im September 1997 hat der Senat im wiedervereinigten Berlin entschieden, eine ganze Reihe von Gräbern zu "Ehregrabstätten" zu ernennen. Unter ihnen sind immerhin die von Bert Brecht, Heinrich Mann und Heiner Müller. Hinzugekommen ist damals auch die für Isang Yun. Auf jeden Fall ist dies eine überaus noble Geste. "Heimgeholt" indes hat man ihn damit gewiß nicht. In der Erinnerung jedenfalls wird er ein Zwischengänger bleiben, ein großer Komponist, der Koreanisches und Deutsches miteinander verband, ohne glatte, gar platte Synthetisierung, erst recht nicht der politischen Verhältnisse.

K C I

## 먼 곳에 있는 가까움. 율이상과 서구

게르하르트 R. 코흐 (이경분 옮김)

종종 음악을 하나의 “세계적 언어”, 심지어는 진정 유일한 “세계 언어”라고까지 말한다. 그 이유는 음악이 개념적으로 접근하지 않고, 어떤 특정한 내용도 전달하지 않으며, 오로지 자기 자신을 위해 존재하기 때문에 어디서나 똑같이 이해될 수 있다는 것이다. 이러한 견해를 거슬러 올라가면 그 뿌리는 고대 그리스의 신화에까지 닿을 수 있다. 즉 이것은 모든 것 위에 있는 천공(天空) 하모니의 개념에서도 볼 수 있고, 또 특히 가수 오르페우스도 이러한 견해의 한 예일 것이다. 그의 노래하는 목소리로 그는 거친 동물들을 얌전하게 만들고, 말 그대로 들들을 감동하게 만든 인물이다. 물론 이것이 실제 있었던 얘기가 아니라 높은 음악적 이상을 의미하며 유토피아적인 얘기임은 의심할 여지가 없다. 그리고 이 사실에 누구나 다 동의할 것이다.

하지만 이러한 음악에의 열정적인 생각에는 유럽 중심적인 특성이 밀에 깔려있다. 그 예를 하나 들겠다. 1977년 당시 동독의 동베를린에서 개최된 대규모 국제 베토벤 대회에서 작은 불찰로 인한 한 에피소드가 생긴 적이 있다. 문제가 되는 발언을 한 한스 하인리히 에게브레히트는 서독 음악학의 원로에 해당하는 학자인데, 그는 자신의 강연에서 다음과 같은 가설을 주장했다.

베토벤의 음악은 그의 고귀함 때문에 시간과 공간을 초월하며, 그래서 5번 교향곡과 같은 작품은 모든 시기의 사람들에게 어디서나 똑같이 바로 이해되며, 명백히 인류정신의 최고의 선언이라는 것이다. 이에게

브레히트의 선동적인 성명은 이 모임에 참석한 사람들에게 오해를 불러 일으켰다. 에게브레히트의 주장에 대해 문제를 제기하며 반대의 입장을 가진 사람들이 나섰는데, 특히 사회주의적 관점에서 반대 입장이 형성되었다. 이들 진영의 입장은 음악의 수용은 적어도 역사적 지리적 조건에 따라 결정된다는 것이었다. 따라서 음악은 결코 “자율적”이지 않으며, 전지구적 문화의 고전음악을 통한 평정은 결코 쉽지 않으며, 적어도 이런 식의 평정은 결코 추구할 것이 못 된다는 주장이었다. 각 문화권은 그들 고유한 가치가 있으며 이것은 존경되고 또 보존되어야 한다는 것이다.

문화들 사이에는 당연히 상호작용이라는 것이 있다. 그것뿐만이 아니다. 다른 것에 대한 동경은 경계를 넘도록 충동질하고 다른 것을 이상적인 것으로 눈앞에 투영한다. 그래서 다른 것이 더 나은 세계로 보이게 된다. 자신에게 없는 바로 그것을 다른 곳에서 풍부하게 발견할 수 있다고 여기게 되는 이치다. 또 모순적이게도 다른 문화에 대해 필연적으로 부정적이고 적대적인 상이 바로 자신이 원하는 상과 겹치게 된다는 것이다. 수백 년간 독일 화가들이 그래서 이탈리아로 갔던 것이다. 거기서 그들은 태양과 가벼움, 빛과 색, 분명한 윤곽을 찾으리라 기대했고, 무거운 개념이 아니라 가볍고 즉흥적인 감각을 발견하리라 희망했다. 물론 이것은 당연히 우리가 흔히 아무 생각 없이 그렇게 여기는 상투적인 것에 불과하다. 이와 관련하여 표어 같은 문구가 있다. 즉 독일 사람들은 이탈리아 사람들을 사랑하지만 그들을 경탄하지는 않는다. 반대로 이탈리아 사람들은 독일 사람들을 경탄하지만 사랑하지는 않는다는 것이다.

오랫동안 있어 왔기 때문에 그 가치가 인정되는 격언 “엑스 오리엔테 룩스(동쪽에서 빛이 왔다)”도 이와 비슷한 점이 있다. 물론 이 말은 오

랫동안 많은 변화를 겪긴 했다. 동쪽에서 해가 뜬다는 것은 베들레헴에서 예수 그리스도의 별이 뜬 이후, 단순히 물리적인 사실에 그치지 않고 그 이상의 중요한 의미를 가진다. 실제 동쪽은 그 외에도 여러 가지를 의미해왔다. 러시아 사람들은 자유와 진보의 서구를 동경해왔다면, 독일 사람과 프랑스 사람들은 “러시아적인 것”을 비교할 수 없는 정신적 심오함과 순수함의 본고장으로, 즉 신비한 공간으로 낮이 나간 듯 바라보았다.

하지만 동쪽에 대한 경탄은 서구적 현상으로서, 특히 음악에서도 이미 이전에 있었던 것이다. 헥토르 베를리오즈는 아름다운 이름 “오이포니아 Euphonia”를 통해 한 세계를 만들어 내었다. 이것은 바로 음악의 고귀한 세계로서 이상화된 독일을 의미하였다. 이것뿐 아니라 프랑스인들의 바그너 열광과 슈톡하우젠 열광에도 이런 현상이 섞여있다. 즉 진실하고 아름다우며 선한 음악은 무엇보다 독일에서 꽃핀다. 바흐에서 볼프강 림까지, 그렇지 않은가!라는 말이다. 하지만 서구인의 동쪽으로 향한 시선은 훨씬 더 멀리 뻗어있습니다. 즉 천일야의 마술왕국인 동양, 풍부한 이국적 환상을 불러일으키는 동양으로 향해있다. 서양화와 음악에서의 인상주의가 스페인의 이슬람적인 건축양식에서 자극 받지 않았다면, 또 유럽과 인접한 지역의 서아시아와 중부 아시아, 먼 동아시아로부터 자극 받지 않았다면 어떻게 되었을까? 늦어도 19세기말부터 유럽에서는 항상 자기와 타자 사이의 긴장관계가 점차 강화되는 경향을 보이면서 존재해왔다. 물론 이것은 아쉽게도 진정한 의미에서 자아와 타자 간에 서로 주고받는 관계는 아니었다.

적어도 유럽적인 관점에서, 다시 말해, 점차 유럽중심의 글로벌 문화의 측면에서 바라볼 때, 비 유럽적인 문화에서 가져올 수 있다고 믿었던 것이 실제로는 본질적인 것이 아니라 자주 첨가물에 불과했으며, 매혹적인 양념이었을 뿐이고, 음향적 액세서리에 불과한 것이었다. 반음계, 집시음계, 5음계를 오리엔탈리즘으로 여기거나 중국예술을 인용하

였다고 보았다. 이러한 태도는 당연하게도 서양 문화가 절대적으로 우월하다는 전제가 바탕에 깔린 제국주의적이며 식민지적인 거만함과 일맥상통하는 것이다. 하지만, 타민족들은 다행히 스스로의 가치를 잘 알고 있었으며, 유럽의 대가들에게 자신들이 가진 고유한 음색의 가치를 이용하도록 너그럽게 허락했던 것이다.

윤이상의 중요한 의미는 그가 바로 이 유럽인들의 무시라는 장애를 처음으로 극복한 음악가이며, 유럽 음악전통의 강세와 절대성에도 불구하고 이 속에서 진정한 타민족의 음악을 내세운 음악가라는 점이다. 그가 이것을 독일에서 또 독일을 통해, 다시 말해 그의 고향인 한국의 예술적 배경과는 전혀 다른 오히려 반대되는 곳에서 이루어 냈다는 것이 아주 놀라운 일이다.

그 이유는 바로 독일이야말로 고귀한 음악전통을 중요시하는 곳이기 때문일 것이다. 아주 탄탄한 테크닉과 심오한 사고력, 형상화 능력이 독특한 방식으로 형이상학적인 위대함을 밀도 있게 만들어낸 그 음악전통 말이다.

서양음악에서 세 가지 원칙이 이 놀라운 곳(독일)의 음악적 풍토를 지배했다. 즉 첫째 아주 점차 세분화되어가다가, 마침내 해체되는 조성적 화성, 둘째 폴리포니, 셋째 잘게 나누어 큰 형식을 가능하게 만드는 테마 모티브 작업, 바로 이 세 가지 원칙이다. 이 때 이 독일 음악전통이라는 마법의 세계를 가능하게 만드는 마술적 용어는 바로 “피아노 평균율”이다. 이것은 단순히 두 권으로 된 바흐의 프렐류드와 푸가의 장단조 사이클만을 의미하는 것이 아니다. 더 큰 의미에서 오히려 이것은 음향적 기본 시스템을 의미한다. 즉, 12개의 반음이 모두 똑같은 간격으로 되어 있는 것과 음들의 균등함이 가능한 한 큰 것이 장점이라 할 수 있다. 바로 이를 통해 모든 조성에서 연주하고 작곡하는 것이 가능해졌

을 뿐 아니라, 조성적 전개, 그리고 모든 조성적 연결 속에서 움직일 수 있는 것이 가능해졌다. 각 음은 모든 것을 삼켜버릴 정도로 엄청난 건축물을 만들어내는 확실적인 기본 초석이 되는 셈이다. 따라서 현상 자체로서 각 음은 그리 중요하지 않게 되었다.

균등성에 대한 요구는 음고에만 해당되는 것이 아니라 음가에도 마찬가지로 적용되었다. 모든 음은 같은 가치를 가지게 되었다. 인토네이션의 완전한 동등함, 또 강약과 리듬, 그리고 템포의 완전한 동등함이 예술음악의 최고 높은 이상이 되었다. 점차 분화되는 폴리포니, 점차 세련되는 화성의 포개짐과 화성의 연결, 점차 복잡해져 가는 오케스트라 연주와 앙상블 연주 과정, 무궁동(Perpetuum mobile)의 대가성, 이 모든 것이 변화하지 않고 끈질기게 동질성을 고집하는 개체 음이라는 도그마가 없었다라면 가능하지 못했을 것이다. 다시 말해, 각 음을 동일한 것으로 만들려하는 것이 바로 도그마다. 즉, 이것은 거의 기계적인, 심하게 말하면 산업적인 규정과 훈련의 도그마다. 튀기 케루부니가 원장으로 있던 시대의 파리 콘서트바토리에서 이것은 정통적 프로그램이던 적이 있었다.

그런데 바로 독일에서 이렇게 규격화된 조성적 단일성의 원칙을 바탕으로 음악적 체계들이 세워진 것은 결코 우연이 아니라 할 수 있다. 대위법적 조직예술의 모범으로서의 푸가, 쇤베르크의 12음기법, 그리고 다름슈타트의 이름과 연결되는 음렬음악 악파가 그 예라 할 것이다. 이 악파의 특징은 각 음을 음고, 음가, 다이내믹, 음색, 아티큘레이션과 관련하여 지나치게 정확하게 규정하는 것이라 할 수 있다. 메시앙, 블레즈, 슈톡하우젠, 논노, 푸쇠의 50년대 악보를 보면, 혼돈스러운 구조의 복잡성에도 불구하고 기본 재료로서의 음은 여전히 변화 없이 규정된 것임을 알 수 있다. 평균율로 된 건반악기가 이런 음악에서 아주 중요한 역할을 하였다는 사실은 의미심장한 일이다.

이런 개체음의 단일성을 부정하는 미학은 시대착오적이며, 단순한 것이며, 무정부적이고 기껏 잘 봐주면 이국적이라는 평가를 받는다. 적어도 유럽 예술음악의 관점에서는 그러했다. 하지만 남유럽, 동유럽의 민속음악, 플라멩고 노래, 또는 미시적 조성으로 된 장식적인 유대인의 회당노래에는 서구 예술음악에서와 달리 여러 성부로 된 큰 형식의 맥락에서만 의미를 가지는 항상 고정된 개체 음의 법칙은 적용되지 않는다. 숭고한 서양의 작품개념의 음악이 이루어낸 그 엄청난 풍부함에 존경은 보내지만, 그 밖의 다른 측면에서는 이 음악을 오히려 덜 발전한 것으로 여긴다는 재즈음악 연주가와 아프리카 음악가들, 그리고 아시아 음악가들의 말을 듣고 우리는 놀라게 된다. 그들에게는 서구음악이 세련되지 못하고, 지루하며, 특히 리듬적인 것은 너무 경직되어 있고, 개체음과 특히 건반악기는 생동감 없이 단색으로 들린다는 것이다. 결론적으로 그들에게 “음이 음악을 만든다”가 중요한 모토이지, 결코 크기나 전체를 생각하여 만든 완결된 구성 원칙이 중요한 것이 아니라는 말이다.

경직된 대립성은 원칙적으로 의심스러워해야 할 것이다. 하지만 이렇게 해서 윤이상의 음악을 유럽적인 것과 전혀 관계가 없는 다른 것으로 여기고 환호한다면 이것 역시 잘못된 방향으로 가는 것이라 할 수 있다. 특기해야 할 것은 그가 1956년에야 비로소 파리로 오게 되었다는 사실이다. 이것은 다시 말해, 개인적인 음색이 항상 매우 중요한 역할을 차지했던 음악전통 속으로 들어 온 것을 말하며, 동시에 비유럽적인 영향을 받아왔던 파리의 음악전통 속으로 들어왔다는 사실이다. 윤이상의 일상적인 언어 사용도 그곳 프랑스의 언어적 역양에 좌우되었다. 윤이상의 작품에 여러 가지 프랑스 제목이 발견되는 것은 이것을 의미한다. 이것은 더 나아가 ‘음들 사이의 문화’ 또는 ‘떠있는 상태의 문화’에 대한 존경을 의미하는 듯하다.

물론 1957년부터 베를린으로 온 그에게 보리스 블라허와 쇤베르크 제자 요셉 루퍼가 그의 스승이 된다. 이 두 사람은 음들의 맥락을 중시 여겼으며 개체 음으로서의 생명력은 그리 중시하지 않았던 음악가였다.

하지만 베를린에서 종족음악학은 항상 중요한 분야다. 이런 의미에서 윤이상이 독일에서 완전히 이해되지 못했다는 느낌은 아마도 받지 않았을 것이다. 한국은 멀리 있긴 했지만, 완전히 미지의 나라는 아니었던 것이다.

윤이상은 아무리 그가 유럽에서 많이 배웠다하더라도 최소한 이 의심스러운 독일의 클래식이라는 이상형에 전혀 적응하지 않고, 놀라울 정도로 단호하게 자기 자신과 자기 전통에 충실하였다. 이 사실은 그가 가진 위대한 결단력의 결과를 보여주는 것이며 자기고집과 자기 확신을 증명하는 것이다. 그 이유는 적어도 처음(초창기)에는 그가 서구의 아이디어와 테크닉의 공생을 추구했다고 보기 힘들기 때문이고, 또 모든 세상에서 일반적으로 통용되는 현대라는 이디엄을 수용하는 시도를 했다고는 볼 수 없기 때문이다.

그는 싸구려 이국주의에는 관심이 없었을 뿐 아니라, 의심스러운 뉴에이지 명상 컬트에도 즉, 속삭이듯 부유(浮游)하는 듯한 니르바나의 행복감 같은 것에도 관심이 없다. 그 반대로 그는 너무나 자기 확신이 강한 서양문화의 살 속에다 말뚝을 박는 듯 아주 명료하게 아시아 정신과 예술적 태도를 활성화할 수 있었다. 윤이상이 이렇게 작곡을 하기 위해서는 바로 아시아적인 음 이상(理想)과 서구의 형식 이상(理想) 사이에 존재하는 기본적으로 생산적인 긴장관계가 중요한 전제조건이 되었다.

윤이상은 스스로 이것을 아주 구체적으로 말한다.

“유럽 음악에서는 각 음이 상대적으로 추상적인 상태에 있고, 음의 연결맥락이 생명력을 얻는다면, 우리 음악에서는 음 자체가 혼

자서도 살아있습니다. 우리의 음들은 붓으로 긋는 것에 비교할 수 있는데, 이것은 (서양식) 연필로 긋는 선과 대조됩니다. 시작부터 음이 사라질 때까지 모든 음은 변화에 열려있는 것이지요. 각 음은 장식음과 전꾸밈음, 글리산도, 다이내믹의 변화로 되어 있으며 무엇보다도 모든 음의 자연적인 바이브레이션은 의도적으로 사용하는 형상수단이 됩니다. 한 음의 고저에 있어서 생기는 변화는 멜로디를 형성하는 음정으로 보지 않고, 오히려 장식적인 기능으로 보며, 그리고 같은 음의 다른 여러 가지 표현방식을 나타내는 부분들로서 이해됩니다.”

윤이상은 매년 렉처 공연에서 어떻게 전혀 부차적이지 않은 “부차음들”의 거물 같은 짜임새가 소위 말하는 주음(主音)에 속하는지 아주 구체적으로 잘 보여주었다. 여기에서 만약 유럽전통과 비슷한 것을 찾으려 한다면, 이 길은 독일로 향하는 것이 아니라, 전고전주의적인 프랑스로 향하게 된다. 예를 들면 쿠프랭의 클라브생 작품은 오늘날의 청중이나 연주가에게 거의 비슷한 어려움을 주고 있다. 즉 여기서도 각각의 음자체가 중요한 것은 아니고, 지연음과 겹앞꾸밈음, 꾸밈음, 그리고 장식음, 다시 말해, 전체 “아그레망(agréments, 장식음)” 체제가 합쳐져야 비로소 개체음에도 의미가 생긴다. 윤이상의 업적은 그래서 한국 음악전통의 고유한 음 연결 체계를 유럽의 단힌 형식개념과 통일되게 만들었다(조화를 이루었다)는 데 있다고 하겠다. 여기서 통일성이란 대리되는 것의 단순한 통합이상을 의미합니다. 즉 각각의 아이디어를 전체 영역에 전환하는 것을 의미하는 것이다. 윤이상의 가장 설득력 있는 오케스트라 작품들에서는 항상 풍부한 색깔로, 즉 바로크적 의미에서 말하자면 “색깔 있는” 각 음을 큰 형식전개를 위한 근본 모델로 만드는 데 성공했다. 1964년에 작곡된 <유동Fluktationen>이라는 독특한 작품은 제목 또한 특징적이다. 이 제목에는 순간적인 충동이 전체로 나아가게 한다는 암시가 들어 있다.

윤이상의 음악에서 전형적인 극동의 음향 세계나 세공한 듯 정교한 서예를 만난다고 말하는 사람이 있다면 그는 완전히 잘못 짚은 것이다. 이 두 가지가 결코 사소한 역할을 하는 것은 아니지만, 정확하게 들어 보면 적어도 부글부글 끓어오르는 듯한 재료, 교차하는 마그마의 흐름, 분출의 제스처를 느낄 수 있다. 바로 이런 점이 평소에는 윤이상과 잘 연결되지 않는 한 작곡가를 연상하게 한다. 그는 바로 에드가 바레즈다. 바레즈와 같이 윤이상은 때로는 소음 같은 음향으로 인해 미니어처같이 세세한 전통적 기보 쪽으로 기우는 경향을 가진다는 점에서 둘은 공통점이 있다. 1967년에 오르간 연주자 게르트 차허를 위해 쓴 <교착적 음향Tuyaux sonores>에서만은 정체됨의 컨셉 때문에 악보가 그래픽적인 문자모양으로 되어 있다. 물론 리게티의 오르간 곡 <블루미나>에서처럼 그리 엄격하게 되어 있는 것은 아니지만 말이다. 윤이상은 항상 “한국적” 음악을 쓰려 하지 않았다고 주장했다. 어쩌면 그의 많은 작품 제목이 이 사실을 말해줄지도 모른다. 하지만, 그가 아시아적인 마이크로 구조에서 시작했다 하더라도 결국 그는 서구 현대음악의 오케스트라 테크닉의 매크로 세계를 사용하였다.

하지만 또 다른 점에서 유럽과 아시아의 대립을 상대화하는 것이 훨씬 더 나아 보인다. 그 이유는 윤이상의 비교할 수 없을 정도로 신선한 혁신에 대해서도 서구 아방가르드와 평행 되는 점을 발견할 수 있기 때문이다. 또한 이것은 1958년 윤이상이 처음 다름슈타트 하기 음악제를 방문했을 때에는 이미 다름슈타트의 음렬주의 체계가 더 이상 굳건한 자리를 지키지 못하고 있었기 때문이기도 하다.

존 케이지의 피아노 협주곡은 우연성(알레아토릭)을 주입했을 뿐 아니라, 그 병렬적이고 정체된 음향의 섬에 선(禪) 불교적인 아시아적 떠돌음의 미학을 끌어 들였다. 그리고 리게티의 대규모 오케스트라를 위한 <아트모스페르>는 타악기가 없긴 하지만 분명하게 정의된 개체음의

이상을 과격하게 해체해 버린 것이다. 1959년 마우리치오 카겔은 그의 오케스트라 작품 <헤테로포니>를 썼는데, 그도 윤이상처럼 비 유럽적, 또는 아시아적 음악전통과 비슷한 원칙을 테마화 하였다. 이들 작곡가들의 작곡경향이 서로 다르긴 했지만, 개체음과 그와 대칭되는 대위법을 모두 비판하였다.

한국 음악학자 송방송은 그의 책 『한국 음악, 역사적 측면, 다른 측면』(1999년)에서 윤이상의 음악이 정말 “한국적”인지 의문을 제기하고 있다. 한국적이라 여기는 요소들은 한국적 전통음악에서 나온 것일지는 몰라도, 전체적 맥락에서는 오히려 세계적인 인상을 주는 도구와 재료라고 그는 주장한다. 이것들이 세세한 부분으로 들어가면 어느 정도로 맞는 것인지 나로서는 판단하기 어렵다. 하지만 분명해지는 것은 윤이상이 스스로 “세계 사이의 방랑자”(독일에서는 인기 있는 용어임)로 느꼈다는 점이다. 이것을 더 강하게 말해서 “두 의자 사이에 앉음”으로 표현할 수 있을 것이다. 이 표현은 어쨌든 유리한 점이 있다. 형이상학적으로 들리는 세계를 넘어서서 뭔가 이 위치의 불편함을 암시해 줄 뿐만 아니라, 뭔가 이것의 품위에 대해서도 매개해 주기 때문이다. 윤이상은 이리저리 흔들리는 이중적으로 분열된 사람이었다. 한국과 독일 사이에서뿐 아니라, 남한과 북한 사이에서도 그렇다. 지금으로부터 15년 전(1990)에 이루어진 독일의 통일이 당시 그에게는 마치 특별한 기적처럼 보였을지도 모른다. 그 이유는 그의 고향에서는 이런 일은 거의 상상조차 할 수 없었기 때문일 것이다. 그럼에도 불구하고 독일, 다시 말해 서독과 특히 서베를린이 그에게는 제2의 고향이 되었다. 1957년부터 사망하는 1995년까지 윤이상은 거의 40년간 독일에서 살았고, 배웠고, 또 거기서 가르쳤다. 물론 당시 남한의 중앙정보부에 의한 불행한 납치 사건으로 1967년에서 1969년까지 독일을 떠나 있었던 것을 제외하면 말이다. 그의 석방과 서베를린으로의 귀국을 성사시키기 위해 수많은

독일인들과 국제적인 사람들의 향의가 필요했었다. 이제 지금의 남한에서 그전과는 상황이 얼마나 많이 달라졌는지는 오늘 이 학술대회가 증명해주고 있다. 이제 윤이상은 고향에서도 탁월한 작곡가로 인정받고 있다. (실제 그는 탁월한 작곡가다) 하지만 그의 생전에는 마지막 순간까지 분열상황과 깊은 상처가 그를 떠나지 않았다.

윤이상의 중요한 작품들은 거의 독일에서 탄생했고 또 초연되었다. 독일 공영방송 아에르테(ARD) 오케스트라는 윤이상 악보의 지나치게 과도한 요구에도 불구하고, 이를 연주할 수 있는 역량을 보여주었다. 그리고 어네스트 부어, 미하엘 길렌, 한스 첸더와 같은 지휘자는 윤이상을 위해 아주 정열적으로 후원했다. 물론 우리는 독일을 음악의 나라로서 성스럽게 말할 필요는 없을 것이다. 요즘 독일에서는 문화 영역을 축소시키는 경향이 아주 두드러져 매우 비관적인 때다. 하지만 그럼에도 불구하고 윤이상 작품의 수용 현상을 보면 독일음악인들이 윤이상에 대해 어떤 책임감을 가지고 있는지 아주 인상 깊다.

사실 어떤 면에서는 독일에서 윤이상의 작곡적 발전은(궁극적으로 처음과-역주) 약간 반대 방향으로 진행한 듯하다. 일반적으로 그냥 쉽게 말한다면 윤이상이 자기 자신의 음악을 발견하기 위해 독일의 음악전통에 적응했다고 할 수 있을지도 모른다. 하지만 윤이상에게서 과격한 주체성의 강조는 60-70년대 작품에서 지배적이고, 반대로 후기의 다섯 개 교향곡은 오히려 위대한 대가들의 큰 영향력 하에 놓여 있음을 보여준다. 여러 악장으로 된 대규모 형식은 그에게 여전히 풀어야 할 유효한 과제로 남아 있었고, 음악적 필치는 이제 안정적인 경향을 보였으며, 조성적 부분도 더 이상 터부시 되지 않았다.

전혀 다르지만 정통성을 지닌 한 장르가 교향곡과 마찬가지로 그에게

매력적으로 다가왔는데, 그것은 바로 오페라다. 이 장르에 대한 매력으로 인해 그는 인상 깊은 오페라 작품을 쓰게 되었다. 여기서도 알 수 있는 것은 독일에서 음악극이 풍부하게 체계적으로 지원되어 아주 걸출한 작품들을 이끌어낼 수 있었고 또 이것들을 공연하였다는 사실이다. 윤이상은 1965년과 1972년 사이에 5개의 오페라를 작곡하였다. 이 작품들에서 중요한 것은 “도(道)”의 진정한 길, 즉 불교적인 득도(得道)와 구원의 전설에 관한 것이다. 이 오페라들의 초연과 연출은 아주 성공적이다.

하지만 윤이상이 왜 그 이후에 더 이상 오페라 장르에 몰두하지 않게 되는지, 그 이유에 대해서는 추측만 가능할 뿐이다. 어쩌면 그가 변화 없이 지속되는 역설적인 불교의 신비적 놀이가 가진 정신적인 면이 일반적으로 통용되는 음악극의 명백한 상업적 논리와 모순이 있음을 느꼈을지도 모른다. 물론 이런 모순은 어쩌면 바그너의 음악극 <파르지팔>이나, 드뷔시의 오페라 <펠레아스와 멜리상드> 또는 한스 피츠너의 오페라 <팔레스트리나>에도 마찬가지로 해당되는 일일 것이다. 어쨌든 윤이상의 음악극 중 하나를 다시 보게 된다면 참 좋겠다.

내가 12년 전에 서울을 방문했을 때, 나는 윤이상의 이름을 언급하면서 윤이상의 명성과 대중성 그리고 그의 작품이 연주되는 현황에 대해 호기심을 가지고 물어보았던 적이 있다. 그 때 나는 (남한에서-역주) 윤이상에 대해 뭔가 유보되고 있음을 알 수 있었다. (한국인들은-역주) 그를 한국의 위대한 인물 중 하나로 보려고 하는 것 같지는 않아 보였다. 하지만 이제 여기서 열리고 있는 심포지엄이 증명하듯이 많은 것이 변한 것은 틀림없다. 이런 점에서 윤이상이 결론적으로 한국 작곡가로 여겨지는가 아니면 독일 작곡가로 여겨지는가 하는 문제는 거의 공리공론에 가까워 보인다 해도 과언이 아닐 것이다.

그의 악보들은 베를린의 보테 운트 보크 출판사에서 출간되었다. 출

판사의 사장인 하랄드 쿤츠가 바로 오페라 <나비의 미망인>과 <요정의 사랑>, 그리고 <심청>의 대본을 썼던 사람이다. 1997년 9월에 베를린의 상원은 많은 사회명사들의 무덤을 “명예로운 묘지”로 칭하였다. 이들 중에는 브레히트, 하인리히 만, 하이너 뮐러 등 예술분야의 명사들이 들어있다. 이 부류에 윤이상의 무덤도 속하게 되었다. 어쨌든 이것은 베를린 시의 매우 고귀한 제스처다. 이런 명예에도 불구하고 한국인들은 그를 여전히 고향으로 모셔오지는 않고 있다. 우리의 기억 속에서 그는 ‘사이’에 머무는 자로 남을 것이다. 한국적인 것과 독일적인 것을 서로 연결한 위대한 작곡가. 그러나 그것은 미끈하게 연결되는 천박한 합성은 아니며, 더더구나 (그의 연결이-역주) 정치적 관계에 있어서는 정말 매끄럽지 못하였다는 사실은 두말할 나위도 없을 것이다.

